

На правах рукописи

СОЗИНА Елена Константиновна

**ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ
В РУССКОЙ ПРОЗЕ 1830 – 1850-х ГОДОВ И СТРАТЕ-
ГИЯ ПИСЬМА КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Екатеринбург 2002

Работа выполнена на кафедре русской литературы
Уральского государственного университета им. А. М. Горь-
кого

Научный консультант: доктор филологических наук, про-
фессор **Г. К. Щенников**

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор
С. И. Ермоленко

доктор филологических наук, профессор
А. В. Чернов

доктор филологических наук, профессор
Ю. В. Шатин

Ведущее учреждение:

Тверской государственный университет

Защита состоится _____ 2002 г. в _____ ча-
сов на заседании диссертационного совета Д 212.286.03 по защи-
те диссертаций на соискание ученой степени доктора филологи-
ческих наук в Уральском государственном университете им. А.
М. Горького (620083, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, комн. 248)

С диссертацией можно ознакомиться в научной библио-
теке Уральского университета.

Автореферат разослан _____ 2001 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор филологических наук,
профессор

М. А. Литовская

Актуальность. Традиционные понятия и категории, которые применяются в литературоведении при изучении творчества писателей во взаимодействии с литературным процессом, — художественный (творческий) метод, направление, стиль. В исследованиях последнего десятилетия просматривается некоторое недоверие в отношении к этим понятиям, столь релевантным для советской эпохи; наибольшее сомнение вызывает категория метода. Очевидно, назрела необходимость в выработке нового категориального аппарата, определяющего исследование литературного процесса. Достаточно проблематичным выглядит сегодня понятие «реализм» и, в особенности, «критический реализм»: это показала дискуссия, еще в начале 1990-х годов проведенная в Российском государственном гуманитарном университете. О необходимости избавления литературоведческой мысли от методологических стереотипов, к каковым принадлежит привычка мыслить произведение «в составе метода и направления», об актуальности «несхематического построения» модели литературного процесса, по типу близкой «к картинам», пишет В. М. Маркович¹. Словарная статья о термине «метод» отсутствует в одном из последних учебных пособий, выпущенных «Высшей школой»: «Введение в литературоведение» под ред. Л. В. Чернец и др. (М., 1999).

В качестве ведущих категорий современных исследований довольно часто выступают понятия «художественное сознание» и «художественный язык», а также «тип художественного сознания», просто «художественность» и ее «парадигмы»: этот подход активно утверждает В. И. Тюпа. В книге «Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века» (Самара, 1998) ученый проецирует модусы художественности на диахронию художественного сознания (роевое, авторитарное, уединенное, конвергентное) и через их призму рассматривает парадигмы «неклассической» художественности XX в. (опираясь при этом на теоретические работы С. Аверинцева и Е. Фарыно). Но если в исследовании истории литературы XX в. предложенная В. И. Тюпой «сетка» парадигм художественности с успехом используется, то сказать это об истории литературы классического XIX в. нельзя. Здесь зачастую понятия «метод» и «направление» механически заменяются понятием «тип художественного сознания» — без учета различия их содержательности. Повод к такой замене подал сам В. И. Тюпа, связывая авторитарное сознание с классическим, уединенное — с романтическим, а реалистический

¹ *Маркович В. М.* Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 242.

тип художественного сознания относя к постромантической парадигме посттрадиционалистской классической художественности и отмечая, что в ее рамках, в творчестве отдельных художников, складывалось сознание подлинно конвергентное, получившее философскую определенность в учениях диалогистов XX в.²

Кроме отмеченных работ В. И. Тюпы, в истории русской литературы XX в. разрабатываются и другие подходы, направленные на изучение специфики художественного сознания эпохи: таковы, например, обобщающее исследование В. В. Заманской «Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания» (Магнитогорск, 1996) и проводимые под ее руководством конференции «Русская литература XX века: типы художественного сознания» (сопровождающиеся выходом сборников материалов и тезисов). Но, повторяем, в применении к веку XIX-му вопрос о том, какова динамика развития художественного сознания, определившего эстетические и философские достижения русской классики и, в частности, своеобразие т. н. «критического реализма», остается открытым. Его не решают и отдельные исследования, обращенные к индивидуальным типам художественного сознания Ф. Достоевского, И. Тургенева, Л. Толстого, А. Чехова и др. С нашей точки зрения, это связано прежде всего с теоретической неразработанностью проблемы. До сих пор не определено, какова должна быть методология подхода к изучению художественного сознания той или иной эпохи в его комплексных, системных проявлениях — в разнообразных «модусах» его бытия в литературе, каковы формы воплощения художественного сознания в произведении и тексте, какова опосредующая роль творческой индивидуальности по отношению к «всеобщему» менталитету — к сознанию эпохи... Эти и целый ряд других вопросов определяют проблемное поле данного исследования и его актуальность.

Предмет диссертационной работы двуетапен: это 1) феномен художественного сознания в русской литературе 1830—1850-х годов; 2) письмо классического реализма как воплощенная, знаково-символически объективированная форма бытия сознания, «освобождающая» его смыслы. **Объектом** исследования выступают художественные и отчасти философские произведения писателей, созданные в этот период. Вместе с тем, сама логика исследования заставила нас выйти за рамки указанного периода — к произведениям А. Герцена, Н. Лескова, Н. Гарина-

² См.: Тюпа В. И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998. С. 8—10; *Он же*. Парадокс уединенного сознания — ключ к русской классической литературе // Парадоксы русской литературы: Сб. статей / Под ред. В. Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 2001. С. 174—192.

Михайловского, созданным гораздо позднее, а также к некоторым важнейшим в свете нашей концепции текстам И. Бунина первой трети XX в.

Основная цель исследования — анализ феномена художественного сознания России 1830—1850-х годов на материале, главным образом, прозаических произведений литературы и определение художественно-языковой воплощенности классического реализма, формирующегося в указанный период, т. е. стратегии его письма. Данная цель повлекла за собой ряд конкретных проблем и **задач**, а именно: 1) разработка адекватной исследованию методологии, позволяющей «обсервировать» модусы бытия сознания в литературе – как в филиациях литературного процесса, обычно называемых «периодами», «направлениями» или «течениями», так и в творчестве отдельных писателей, в их произведениях и текстах; 2) исследование движения художественного сознания России с 1830-х по 1850-е годы и выявление смены его важнейших ориентиров и символических указателей (базовых символов и идеологем), находящей отражение в области художественного языка; 3) определение объема понятия «письмо», не сводимого к понятиям ни метода, ни художественного языка, и его продуктивности при анализе литературного процесса, художественного мира и отдельного произведения; 4) целостный анализ классического реализма 1840-х годов как стратегии письма, сформировавшейся в определенной дискурсной формации эпохи, на примере ведущих произведений авторов натуральной школы (В. Белинского, А. Герцена, Ф. Достоевского, М. Салтыкова-Щедрина, В. Даля); 5) определение роли А. Герцена как идеолога и теоретика школы, как важнейшего генератора метаязыка русской культуры середины XIX в., и выявление в его «текстах сознания» потенциала новой риторики реализма; 6) анализ повествовательной структуры основных романов натуральной школы («Кто виноват?» Герцена и «Обыкновенная история» Гончарова) и формулировка законов реалистической поэтики нарратива; 7) на примере автобиографических произведений русских писателей второй половины XIX в. рассмотрение стратегии автобиографического письма, его важнейших типов, и экспликация признаков «неклассического» письма, рождавшегося в автобиографиях особого типа и ставшего повсеместным уже в XX в.

Теория и методология исследования. Исходные методологические установки автора диссертации определяются теми способами исследования сознания, что сложились в школе философии сознания М. К. Мамардашвили, а также в т. н. «обсервативной» или «модальной» психологии А. М. Пятигорского и Д. Зильбермана. Мы учитываем определения художественного сознания, существующие в современной эстетике, в частности, — подход Л. А. Закса, однако полагаем, что осуществляемое в рабо-

тах ученого дробление художественного сознания на функциональные и мирообразные подсистемы заставляет видеть сознание по образцу марксистских, да еще и домарксистских оппозиций типа «субъект—объект», «материя—дух», которые «психологизируют» исследование и его предмет. В концепции Л. А. Закса немалое место занимает вопрос о материальной «привязке» сознания к нейропсихофизиологическим основам деятельности индивида — от его решения мы отказываемся сразу и безоговорочно. Категории *целостности* и *феноменальности* определяют для нас и понятие сознания, и модусы его бытия в жизни культуры. Все три указанных Л. А. Заксом аспекта: художественное сознание — как «социокультурно обусловленный идеальный субстрат (основание)», «механизм (способ) художественно-образного освоения мира», «система идеальных структур, порождающих, программирующих и регулирующих художественную ... деятельность и ее продукты»³, — можно при желании выделить как в сознании художественном, так и общекультурном, философском и т. д. Решать, как и почему сознание «вообще» становится именно художественным, — задача эстетики: мы принимаем это а priori; нам важно проследить, как сознание находит, определяет себя в литературе, как сама литература неистребимо *свидетельствует* о сознании, развиваясь, подобно ему, по имманентным законам себя самой — законам художественности. Вместе с тем, именно этот подход, объединяющий философские идеи современности с филологическим инструментарием анализа текстовой представленности сознания, в конечном итоге позволил нам выделить параметры бытия собственно художественного сознания России середины XIX в.

Говоря о сознании, М. К. Мамардашвили формулирует его неклассическое понимание, озаглавленное «феноменологическим сдвигом» XX в. *Феноменами* сознания он называет также «третьи вещи», «органы», или «тела» — то, что «греки называли ... интеллигибельной материей»: «Нечто материальное и в то же время понимаемое, не нужно еще понимать»⁴. Отсюда сознание — это «некоторое структурное расположение в пространстве и времени этих артефактов или третьих вещей»⁵, принципиально отличное от пространственно-временных структур нашей обыденной жизни. Философ неоднократно называл феномены *живыми формами*, которые *сами решают*, хотя «объяснить саму жизненную форму мы не можем»⁶ — она *непрозрачна*, в отличие

³ Закс Л. А. Художественное сознание. Свердловск, 1990. С. 7.

⁴ Мамардашвили М. К. Мой опыт нетипичен. СПб., 2000. С. 233.

⁵ Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси, 1984. С. 60.

⁶ Мамардашвили М. К. Мой опыт нетипичен. С. 240.

от классически мыслимых феноменов сознания⁷. В совместном труде М. Мамардашвили и А. Пятигорского «Символ и сознание» сознание рассматривается как *метакатегория* (*метасознание*), определение которой чрезвычайно трудно и почти невозможно из-за нашей постоянной *включенности* в сферу сознания, из-за того, что говорить о сознании мы можем, только будучи *в* сознании и его языком. Понимание сознания и язык как способ его экспликации и экзистенциального бытия *не есть* сознание, поскольку находятся у него *внутри* — на его обращенной к нам, субъектам, стороне или поверхности, сознание же как *метасознание* принципиально внесубъектно, хотя не внеперсонологично. Сознание *не есть* и жизнь — постольку, поскольку они по определению исключают друг друга — в «здесь-и-сейчас-бытии» исключают, то есть не могут в «моем» существе соприсутствовать *hic et nunc*. Отсюда сознание не только внесубъектно, но и внеобъектно: это некая постулируемая изначально — как условие познания — *безосновность* сознания, которая и выступает необходимой *основой* для сознания предметного — для любых содержательных вещей, осознаваемых нами, включая культурные смыслы.

Поиски метакатегории, метасистемы, метаязыка, позволяющих объединить разные подходы к толкованию феноменов культуры и духовной (а также просто «живой») жизни, — одно из «общих мест» современного гуманитарного знания. Именно в силу своей универсальности, синтетичности, представленности на уровне самых разных научно-философских и культурологических парадигм категория сознание вводится нами как исходная *метакатегория* для описания рядов литературных феноменов, независимо от того, имеется в виду содержательный уровень литературного ряда (*семантика* и *прагматика* текста произведения, творчества писателя, литературного направления и т.д.) или формально-структурный (что традиционно именуется *поэтикой* указанного ряда). *Художественное* сознание понимается нами как

⁷ Понятия классического и неклассического типов рациональности, выдвинутые Мамардашвили, легли в основу новой и чисто филологической концепции С. Н. Бройтмана, который спроецировал их на развитие художественного языка поэзии и показал, что если в русской классической поэзии XIX в. «исходным началом или первообразом является конкретное и конечно-размерное», то в лирике начала XX в. происходит «смена первообраза» и «выдвижение в качестве исходного начала бесконечного и безмерного». — Бройтман С. Н. Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). М., 1997. С. 29. См. также: Бройтман С. Н. Блок и Пушкин: К вопросу о классическом и неклассическом типе художественной целостности // Литературное произведение: слово и бытие. Сб. науч. тр. к шестидесятилетию М. М. Гиршмана. Донецк, 1997. С. 55—78.

целостный «идеальный континуум» (Л. А. Закс) или «живая форма» культуры, обеспечивающая ее существование и дление. Его можно представить и как феноменально-феноменологическое единство персонологически определенной деятельности субъекта-творца и интенций некоей коллективной общности, обычно именуемой литературой, культурой, эпохой и т. д., — при условии, что эта общность носит условный, чисто референциальный характер и в данном случае лишь указывает на независимый от целенаправленных действий и усилий индивида (и самой общности) смысл его творения, на его включенность в общее поле сознания.

Исходя из работ Мамардашвили и Пятигорского, мы выделяем и используем в своем анализе художественного сознания три категории, условно соответствующие трем «способам бытия» сознания. Это *сфера сознания* (возможные параллели — универсальный дух, ноосфера или пневмосфера, виджняна и т. д.); *состояние сознания* — «продукт интерпретации или переживания сознанием индивидуальных психических механизмов»⁸, т. е. приуроченность его ко «мне» как к конкретному индивиду; *структура сознания* — пространственное образование сознания, то *место*, в котором вновь возникает, вновь длится вспышка сознания, дискретное в пространстве, но недискретное во времени. Структуризация сферы сознания, проецируемая в данном исследовании на жизнь культуры, согласуется с логически мыслимой схемой возможных типов существования, которую разрабатывает логик А. В. Анисов: «Рассуждая абстрактно, имеется всего четыре возможных различных отношений объектов к атрибутам пространства и времени. Первый — объект обладает как пространственными, так и темпоральными характеристиками (в нашем случае это будут содержательные сущности, культурный и физический мир. — *Е. С.*). Второй — объект не обладает протяженностью и не изменяется во времени (у нас это сфера сознания. — *Е. С.*). Третий — объект не обладает протяженностью, но развивается во времени (для нас это состояние сознания. — *Е. С.*). Четвертый — объект обладает протяженностью, но не изменяется во времени (структура сознания. — *Е. С.*). Четыре типа отношений объектов к пространству и времени определяют четыре типа существования и соответственно четыре класса объектов, существующих в разных смыслах»⁹.

⁸ Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке / Под общей ред. Ю. П. Сенокосова. М., 1997. С. 76.

⁹ Анисов А. М. Темпоральный универсум и его познание. М., 2000. С. 109.

Указанные методологические категории позволяют с совершенно особой точки зрения посмотреть на литературный процесс и обнаружить в нем некие «сгустки» смыслов, простирающиеся «телом» культуры и не зависящие от конкретики исторических и социально-политических обстоятельств, не детерминруемые системой причинно-следственных связей. Вхождение того или иного художника в определенную структуру сознания знаменует некую общность смысловых полей авторов, обладающих разными мировоззренческими установками, исповедующих разные принципы творчества и т. п. — то, что обычно метафорически именуется «духом времени». Достаточно традиционным «знаком» структур сознания в литературоведении выступают «вечные типы», «вечные образы», «бродячие сюжеты», лейтмотивы и т.д.; используя язык К.-Г. Юнга, мы называем их в данной работе литературной или культурной *архетипией*.

Однако понятие «художественное сознание» не покрывает специфики формального устройства произведения в его историко-литературной «прикрепленности», — очевидно, что оно обозначает некую духовную, или ментальную, доминанту собственно художественности; понятие же «художественность», в свою очередь, относимо в большей степени к целостному и цельному феномену искусства (событию произведения: см. работы В. И. Тюпы, М. М. Гиршмана и его школы), оно активно пересекается с понятием «эстетического» и с этой точки зрения является всеобъемлющим, а значит, нуждается в дополнительной научной разработке. В данном исследовании категорией, необходимо соотносимой с художественным сознанием, выступает категория *письма*. Именно письмо в его современном значении позволяет проследить динамику развития литературных форм не только на протяжении отмеченного периода (1830—1850 годы), но и за пределами XIX в. — в перспективе их э- и ре-волюции; оно отражает целостный взгляд на литературное произведение в единстве его формально-содержательных сторон, в коммуникативной направленности текста на читательское сознание и в его погруженности в дискурсную формацию данной культурно-исторической эпохи.

Расширенное терминологическое употребление понятия «письмо» обычно связывают с развитием гуманитарных наук эпохи постмодернизма. Однако научный потенциал этого концепта был вскрыт Р. Бартом еще в работе 1953 г. «Нулевая степень письма»: «Письмо, находясь в самом центре литературной проблематики, которая возникает лишь вместе с ним, — по своему своему существу есть *мораль формы* (курсив наш. — Е. С.), оно есть акт выбора того социального пространства, в которое

писатель решает поместить Миф своего слова»¹⁰. Заметим, что имеется определенная переключка между бартовской концепцией разложения классического письма в западной литературе середины XIX в. и известной концепцией М. М. Бахтина о выдвижении на авансцену литературы нового времени жанра романа с его «стилистической трехмерностью» и «многоязычным сознанием». Термин «письмо» обрел свою «постструктуралистскую» жизнь в работах Ж. Деррида («О грамματοлогии», «Письмо и различие»), он активно употреблялся Бартом и в более поздних трудах («текст-чтение» и «текст-письмо» в «S\Z»). С нашей точки зрения, именно «письмо», а не «язык» позволяет отразить *динамику* любой знаковой функции, изменчивость и вариативность литературных систем в их ориентации на тип художественного сознания культуры того или иного конкретно-исторического этапа развития и одновременно — на имманентные законы художественности. Термин «письмо» удобен также тем, что заключает в себе представление о временной протяженности *акта письма* — о некоем органическом вырастании или созревании произведения в процессе творчества и его читательского сотворческого восприятия. Поскольку объектом нашего исследования являются в основном прозаические произведения классического реализма, указанное обстоятельство немаловажно: проза растет и ткется в относительно длительном временном интервале (поистине в письме) — поэзия приходит сразу, в едином вздохе, и лишь потом, в закадровом пространстве нашего сознания, раскручивается как «письмо».

Исследуя бытие сознания России 1830—1850 годов как художественное, мы рассматриваем письмо в качестве ведущей формы его порождения и экспликации. Это «живой орган» литературы как особого рода деятельности людей и особой же формы культуры, обеспечивающий чувственную воплотимость сознания в мире — его истирающийся след на восковой дощечке (метафора Фрейда/Деррида) культурной памяти поколений. «Письмо есть одновременно и способ запоминания, и власть забвения»¹¹; в противоположность «интериоризирующей памяти», оно экстериоризирует историю духа, способствуя ее стиранию, забвению и, значит, возобновляющему созданию новой. Но письмо, будучи «моралью формы», принятой писателем, неизбежно семиотично и идеологично: по Барту, оно указывает на степень включенности автора в систему не только художественных, но и социальных языков эпохи, несет и осуществляет рефлекссию творчества на свое здесь-бытие — бытие в культуре, социуме, стране и мире.

¹⁰ Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика / Под общ. ред. Ю.С. Степанова. М., 1983. С. 313.

¹¹ Деррида Ж. О грамματοлогии. М., 2000. С. 141.

Письмо обладает существенной intersubjectной, внеиндивидуальной функцией: «...оно есть способ связи между творением и обществом ... это форма, взятая со стороны ее человеческой интенции и потому связанная со всеми великими кризисами Истории»¹². Письмо можно рассматривать как некую промежуточную инстанцию, своей спонтанной длительностью преодолевающую время, — инстанцию-отношение *между* языком, данным всем и условно вечным, и персональной идентичностью субъекта.

Итак, сознание реализует себя в порождающей деятельности письма как производящей смысловразличение — различение себя и Иного, в чтении-письме *текста* — предметно воплощенной формы бытия сознания: в нем сознание читает себя. В этой связи особое значение для нас приобретает исследование нарративных стратегий письма и повествовательных структур текстов. В современной гуманитаристике нарратив понимается довольно широко — это «имя некоторого ансамбля лингвистических и психологических структур, передаваемых культурно-исторически»¹³ и созидательно организующих наше восприятие мира и самих себя. М. М. Гиршман пишет о том, что сознание «рождается и осуществляется в слове, во взаимной обращенности друг к другу разных действительностей и разных рассказов...»¹⁴. Нарратив — это способ самоописания и, следовательно, структуризации сознанием себя; в его внутреннем пространстве мы наблюдаем совмещение таких характеристик времени, как его текущесть, последовательность — и пребывание. Сознание, как известно, вневременно (в этом смысле быть в сознании — это быть вне времени; обретенное время — это время, «ставшее» сознанием). Субститутами цепочки временных «сейчас» в их пребывании являются сюжетные события произведения в отношении к повествовательным инстанциям текста.

Язык сознания — это не язык интеллекта, вербального мышления, т. е. не тот язык, которым мы говорим и пишем и на котором выстраивается все здание нашего мира как совокупности «фактов» или «положений вещей» по Л. Витгенштейну. Феномены сознания предполагают «ненаглядное или символическое постижение» (М. Мамардашвили), и подлинным «языком» сознания является *язык символов*. «Онтология» символа состоит в том, что он не есть факт и не есть знак (знаковость — это «минус-сознание»: когда мы пользуемся знаками, мы выходим из сферы

¹² Барт Р. Нулевая степень письма. С. 312.

¹³ Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 30.

¹⁴ Гиршман М. М. Специфика художественной литературы и событийность произведения // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Вып. 6. М.; Тверь, 2000. С. 7.

сознания) — он есть *вещь*, т. е. некоторый целостный и автономный феномен, но ни в коей мере не предмет, хотя в культуре он, естественно, «обрастает» знаковыми, семиотическими отношениями и смыслами. Символ вводит нас в *ситуацию понимания* — является условием и способом письма и текста сознания. Рассматривая диалектику жизни сознания в истории письма, мы активно привлекаем «язык» символа и мифа, имея в виду различное их осмысление и содержательное наполнение в конкретные периоды развития культуры. В этом плане наш подход к анализу текста совпадает с самыми разными исследованиями последних лет, независимо от того, рассматривается в них символ как знак или как «знакоподобное образование».

Таким образом, специфика проводимого исследования такова, что потребовала применения самых разных подходов и методик анализа произведения и текста. Задавшись вопросом о методологии изучения художественного сознания и письма как механизма его выражения в культуре и в тексте, мы были вынуждены инкорпорировать в традиционный историко-литературный анализ, базовый для российской науки, подходы к тексту, сложившиеся в современном постструктурализме. Теоретические положения Р. Барта, Ж. Женетта, П. Серио, Ж. Делеза, Ж. Деррида (несмотря на философский характер трудов последних двух авторов) позволяют рассматривать текст как принципиально динамический феномен, меняющий свое наполнение в зависимости от «точки глаза» исследователя, т. е. как *событие* смысла и его рождение или дискурс. Литература предстает как саморазвивающийся организм, ориентированный не столько на ту или иную общественную формацию, сколько на диалог с культурой, на ее метаязыковое пространство, исторически формирующееся в России в период конца 1830-х—1840-е годы. Вместе с тем, западные концепции не могут быть прямо перенесены на русскую почву, ибо они, что вполне естественно, не затрагивают проблем исторической поэтики русской прозы. Работы М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, В. В. Виноградова, Ю. В. Манна, В. М. Марковича, В. И. Тюпы, Ю. В. Шатина, В. А. Недзвецкого, Н. Д. Тамарченко и мн. др. позволяют адаптировать западные технологии анализа текста к истории русской литературы.

Нельзя не упомянуть о том, что дискурсный анализ, особенно в его французской разновидности, представляет собой своеобразное продолжение и развитие семиотических методов исследования, когда-то введенных в научный обиход работами Ю. М. Лотмана, Б. М. Гаспарова, В. Н. Топорова и др. Мы полагаем, что современный взгляд на текст предполагает его понимание как структурно связанного целого и, вместе с тем, как «смысловой среды» или «плазмы» (выражение Б. М. Гаспарова из книги «Литературные лейтмотивы»), а следовательно, в изучении

текста сегодня естественно сочетаются структурный анализ и герменевтическое толкование ускользающего смысла, мотивный анализ и методы генеративной поэтики. Однако наиболее продуктивным в рамках данного исследования следует признать исследование нарративной структуры текста — при условии, что нарратология гармонически совмещается с концепцией субъектной организации текста, предложенной в свое время Б. О. Корманом. Письмо не то же самое, что повествование, но стратегия письма, сложившаяся в творчестве того или иного художника, определяется в первую очередь сложной системой взаимодействия «субъектов сознания» и «субъектов речи», героя, повествователя и нарратора, ибо именно воплощенность разных точек зрения в тексте позволяет понять «мораль формы», которой следует автор.

Новизна диссертационного исследования определяется тем, что в нем предложена разработанная на стыке философии и литературоведения оригинальная система исследования, исходящая из категории «художественное сознание» и включающая в себя способы его обсервации в жизни культуры, в художественном мире писателя (поэта), в феномене текста и его структуре. Указанная методология позволяет наблюдать крупные синтетические образования по типу литературно-культурных эпох и в данной работе применена к России 1830-х и 1840-х годов: выявляются общие символические поля этих двух сезонов истории, их преемственность — на фоне обычно прокламируемого в истории литературы различия. Впервые в целостном историко-литературном, философском и культурологическом контекстах проанализировано творчество А. И. Герцена — от ранних произведений 1830-х годов до «Былого и дум»; уточнена роль Герцена в развитии русской культуры и ее метаязыка, в формировании идеологических и художественных установок новой стратегии письма классического реализма. Предложена новая модель понимания художественной системы т. н. критического (в работе классического) реализма: основная доминанта его письма — акцент на сигнификативной стороне знака, в сюжетно-изобразительном плане порождающая отмеченное еще Р. Якобсоном господство метонимии и синекдохи. В диссертации доказано, что основным организатором повествовательной структуры романов натуральной школы, способствующим выполнению литературой коммуникативной задачи новой дискурсной формации 1840-х гг., выступала система «искусственного правдоподобия» (термин Ж. Женетта), внутри которой формировалась «неориторика» реализма и осуществлялось позитивистское по сути освоение русской мыслью гегелевской философии духа. Для того, чтобы показать пределы классического, логосообразного письма, привлекаются автобиографические тексты русских писателей

второй половины XIX в.; ко многим из них впервые была применена методика феноменологического анализа, в результате чего разработана оригинальная типология видов автобиографического письма и повествования, позволившая осуществить новые интерпретации книги А. Герцена «Былое и думы», автобиографических произведений С. Аксакова и Н. Лескова.

Теоретическая и практическая значимость работы.

Предложенная в диссертации система работы с художественным сознанием и модусами его бытия может быть проецирована на иные периоды в развитии русской и европейской культуры; так, в диссертации под этим углом зрения осуществляется анализ книги И. Бунина «Жизнь Арсеньева». Результаты, полученные в ходе исследования стратегии письма классического реализма, позволяют уточнить общенаучные представления о поэтике направлений и методов, о развитии не только литературного, но и общекультурного процесса в России XIX в., его специфическом содержании и метаязыковом воплощении. Разработанная в диссертации концепция автобиографического письма и его типов может быть использована как при изучении творчества иных художников разных веков, склонных к созданию мемуарно-автобиографической прозы, так и при решении сложной проблемы смены художественных парадигм искусства последних двух столетий. Следовательно, материал данного исследования применим при построении и чтении общих курсов по истории русской литературы середины XIX века, а также специальных — по философии и поэтике натуральной школы, письму и мифу романтизма, истории русского романа, теории автобиографической прозы и т. д.

Апробация работы. Содержание диссертации отражено в монографии, учебном пособии по спецкурсу, а также в ряде статей и других работ, опубликованных в различных изданиях. Диссертация обсуждалась на кафедре русской литературы Уральского государственного университета. Ее концепция легла в основу историко-литературных курсов и спецкурсов, читаемых автором в Уральском государственном университете.

В ходе подготовки и написания диссертационного исследования автор неоднократно выступал с докладами на международных и общероссийских научных конференциях в Екатеринбургe, Воронеже, Ижевске, Твери, Тюмени, Тюбингене, Санкт-Петербурге, Череповце.

Структура и объем работы. Диссертация состоит из введения, шести глав основной части, заключения, примечаний и списка использованной литературы. Объем диссертации — 515 стр.

Основное содержание работы

Во **Введении** излагаются основные методологические посылы диссертационного исследования, дается определение исходного круга понятий, уточняются проблемы и пути их дальнейшего решения.

В первой главе — «От символа к мифу: Творчество А. Герцена 1830-х годов в контексте эпохи» — мы стремимся показать, как в России 1830-х годов происходило «открытие сознания», как шло движение русской интеллигенции по путям сознательной мысли, параллельно которому осуществлялось освоение отечественной философией самой категории «сознание». Творчество А. И. Герцена стало историко-литературным «костяком» работы, ибо этот писатель и самобытный русский философ экзистенциального склада вплоть до отъезда в 1847 году на Запад находился в эпицентре мыслительной работы поколения, его путь от романтического провиденциализма 1830-х годов до философского реализма 1840-х характеризует магистральную линию развития национального сознания, а кроме того, во всех своих произведениях Герцен проявлял повышенную степень сознаваемости — рефлексии на себя и свою деятельность в истории, почему его тексты имеют для нас статус «текстов сознания» — сознания личности, времени, культуры, исторического духа.

В ранних произведениях Герцена 1830-х годов мы усматриваем формирование двуединой концепции человека — как родового, природного существа (*антропологизм*¹⁵) и как существа сознающего, что предполагает *феноменологизм* в понимании человеческой «сущности». Эта кажущаяся антиномичность мышления Герцена осмысливается в диссертации в рамках категории «место человеческое» — особой структуры сознания, с которую входит русская мысль в 1830-е годы. Она фиксируется в знаменитом высказывании В. Белинского 1835 г.: «Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе...». В 1830-е годы «место человеческое» наполнялось духовно-психологической содержательностью, ибо сама эпоха несла в себе заряд рефлексии, всеобщего *думанья*, или «всеобщего исповеданья», по удачному определению С. И. Ермоленко. В «Философических письмах» П. Чаадаева, в статьях В. Белинского, в переписке Н. Станкевича и А. Герцена складывается всеобщий символ эпохи, указывающий и сущностно определяющий саму обозначенную структуру, — «все

¹⁵ Об этой стороне художественно-философского творчества Герцена см. работы В. Зеньковского, Г. Флоровского, Г. Шпета, Р. Иванова-Разумника, Л. Гинзбург, З. Смирновой, А. Еремеева, С. Савинкова и др.

человечество как один человек». Таким образом, «действительный человек» эпохи, провозглашенный, как писала Л. Гинзбург, В. Белинским, на проверку оказывается человеком *символическим*, т. е. открывающим сознание в себе, а отсюда — свою причастность к сфере «объективного разума» — сознанию как таковому.

Рассматривая переписку А. Герцена с Н. Захарьиной периода 1830-х годов, мы видим ее роль для личности Герцена не в решении задачи «признания», актуальной, согласно В. Подороге, для автобиографического письма от Ж. Руссо до Л. Толстого, но в проблематизации задачи самосозидания, сопровождаемого самосохранением, в культивировании пишущим своего высшего, трансцендентного «я», которое разворачивается в письме в напряженном взаимодействии с «я» фабульным и «я» рефлектирующим, причем последнее возникает благодаря введению адресата писем (Н. Захарьиной) в множественную структуру личности самого автора-скриптора. В письмах Герцена с чисто содержательной стороны происходит расширение и присвоение идеологического псевдосимвола эпохи «человечество как один человек», а затем и его буквализация, элиминирующая сам символ, т.е. переводящая его в миф. Это было связано с увлечением Герценом религиозно-мистической литературой, востребованной романтизмом, а также учением сен-симонистов (особую роль сыграла идея палингенезии). Возводя себя ко всему человечеству «как одному человеку», Герцен выстраивает историю своего (=человечества) «падения» (отношения с П. Медведевой) и в невесте провидит ангела-спасителя, в слиянии с которым он и составит будущее возрожденное и обновленное человечество — не Небесный Иерусалим, но Царствие Божие на земле.

Христианско-мистический романтический миф Герцена получил свое продолжение в теории и практике русского символизма начала XX в.: в заключительном параграфе главы рассматривается параллель двух художественно запечатленных сюжетов — переписки Герцена с Захарьиной и транссюжета поэтических книг Вяч. Иванова, связанного с образом Л. Зиновьевой-Аннибал. Структура рекурренции, в которую попадает герценовский миф у символистов, позволяет уточнить его содержание: это миф о Софии, Душе мира, спасающей саму себя через спасение падшего человечества, попавшего во власть духа эгоизма и зла (гностические корреляты этого мифа очевидны, их неявное присутствие прослеживается и у Герцена). Таким образом, миф как универсалия сознания в русском романтизме превращается в миф как способ моделирования реальности у символистов, он очевидно выступает в статусе единицы метаязыка русской (да и общеевропейской) культуры и уже у символистов начинает интерпретировать сам себя.

Во второй главе — «Архетипические структуры сознания в русской литературе» — метапозиция сознания утверждается как «позитивно понятый регресс» — «нечто, которое можно мыслить в соответствии с его собственной мерой»¹⁶. Аналогом к этому положению болгарского продолжателя линии неклассической рациональности М. Мамардашвили для нас выступает идея «возвращения *вперед*» по Кьеркегору, или вечность постоянного возобновления—воспроизводства сознания и мира («вечные акты» сознания у М. Мамардашвили). Исходя из этой позиции мы подвергаем анализу еще одну структуру, существенную для духовной жизни России 1830-х годов; она поименована у нас структурой падения Рима. Обозначенное символическое сцепление оказалось важно тем, что позволило 1) зафиксировать единство разнородного — наметить точки соприкосновения художественных миров писателей, традиционно не сопрягаемых исследователями друг с другом: А. Пушкина, Ф. Тютчева, А. Герцена; 2) показать, как тема-структура Рима означила и повлекла за собой развитие исторического сознания России в рассматриваемый сезон его бытия; 3) внести существенные коррективы в концепцию А. В. Михайлова, согласно которой на рубеже XVIII—XIX вв. в мировой культуре происходит расставание с базовой мифориторической культурой «готового слова», ознаменованное кратковременным возвращением к античности¹⁷. С нашей точки зрения, если для Запада отмеченный переход и происходил в указанный ученым промежуток времени, то для русской культуры он растянулся на 1830-е—начало 1840-х годов. В этот период Россия по-новому открывает для себя смысл античности, но не через указанное А. В. Михайловым «движение от позднейшего к более раннему», а через осознание ее конца, сопровождаемое личным переживанием заката Рима (отмеченное Г. С. Кнабе «*similitudo temporum*»). Падение Рима — конец очередного витка истории, уже беременной новой эпохой, для России 1830-х годов знаменует начало «критической эпохи», о которой писал А. де Сен-Симон; в этой структуре смыкаются тема личной смерти индивида и смерти определенного, завершающего себя витка цивилизации, а кроме того, сталкиваются разные модели времени: векторная и циклическая, непрерывная и дискретная. В позднем творчестве А. С. Пушкина, как показывает анализ отдельных произведений поэта («Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «К вельможе», прозаические отрывки 1830-х годов), через приобще-

¹⁶ Деянов Д. Неклассическая рациональность и коммуникативные стратегии: Лекция 1. Неклассическая рациональность и критика модерности // Дискурс. 1998. № 7. С. 12.

¹⁷ См.: Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997. С. 509—563.

ние к глобальному закону исторического и всеприродного бытия открывается новое знание о дискретности, лежащей в основе мыслимой непрерывности человеческой жизни и культуры, а в конечном итоге — о дискретности нашего бытия в сознании и о вечности «собственного» бытия сознания. Темы Пушкина в нашем исследовании получают продолжение при разборе отдельных стихов Тютчева — поэта, напряженно взыскующего «место человека во вселенной»: герой его «Цицерона» в катарсическом видении конца цивилизации открывает для себя ритуальное время, благодаря которому, собственно, и переживается «подобие времен».

Свой отказ от мифа, озаменованный символикой падения Рима, в конце 1840-х—начале 1850-х годов испытывает А. Герцен: это доказывает сопоставление его незавершенных произведений 1830-х годов («Из римских сцен») и книги «С того берега», в которой Герцен осмыслил духовный опыт европейских революций 1848—1851 годов. В художественном сознании Герцена вновь, как и у Пушкина, направленно-дискретное понимание истории совмещается с представлением о ее определенной цикличности *как* стадиальности, а значит, — с включенностью малых векторов истории в континуум большого метаисторического времени. В структуре конца (падения мира) миф трансформируется в модель векторно направленной истории, а сама эта структура в итоге оформляется в особое состояние сознания, означивает ориентацию его носителя на «осевое время» истории (термин К. Ясперса). Как доказывает анализ, совместить образовавшиеся контрасты мысли, пережить трагедию крушения бывшего миро-воззрения Герцену помогла художественная структура книги «С того берега»: текст явился для него поистине живым «органом» смыслообразования. Анализируя экзистенциальное содержание указанных процессов в текстах произведений Герцена, мы опираемся на филологический инструментарий анализа художественности, предложенный В. И. Тюпой. Трагический модус художественности, доминантный для романтической картины мира в незавершенных произведениях Герцена 1830-х годов, в книге «С того берега» обращается в драматический модус, продуцированный самой квазидialogической структурой текста. Но, в отличие от В. И. Тюпы и солидаризируясь с О. В. Зыряновым, мы рассматриваем драматическое в качестве эстетической категории: она наиболее полно отвечает художественному и общепилософскому мировидению Герцена, когда в напряженное «сосуществование и взаимодействие», в «состояние неумолчного и безысходного спора» (М. Бахтин) включались разные временные эпохи, ареной же их драматического диалога и противостояния становилось сознание автора Герцена.

Третья глава — «Формирование метаязыка русской культуры в 1840-е годы. Письмо “критического реализма” в произведениях натуральной школы» — посвящена «замечательному десятилетию» (П. В. Анненков) в жизни России, когда, после взлета телеологических и профетических настроений романтизма, происходит секуляризация философии, «обмирщение» и прагматизация религиозных тем, наблюдается вначале широкое освоение гегелевских абстракций, а затем их окончательное и перевод в формы практической жизнедеятельности различных кружков и партий. Прделанный нами анализ общего состояния («духа») эпохи показывает, что 1840-е годы в России проходят под знаком «культуризации» культуры; допущенная тавтология неслучайна — она отражает смысл исследуемых закономерностей. Именно в этот период окончательно завершается та огромная эпоха мифориторической культуры «готового слова», о которой писал А. В. Михайлов и которая в последнем обобщающем исследовании С. Н. Бройтмана получила название эпохи «эйдетики поэтики» (С. Н. Бройтман. Историческая поэтика: Учебное пособие. М.: РГГУ, 2001). Формирующийся в этот период метаязык русской культуры — вторичный язык интерпретации культурой себя — становится первичным в отношении к языку и письму художественной литературы.

Разворачивая свою концепцию критического реализма, мы предлагаем утвердить более приемлемую в аксиологическом плане формулировку «классический реализм» — тем более, что она получила распространение в научном обиходе последнего десятилетия. Произведения натуральной школы 1840-х годов предстают в нашей работе как первоначальная и наиболее яркая стадия формирования классического реализма (что согласуется с позициями Ю. В. Манна, В. А. Недзвецкого, В. М. Марковича, А. В. Чернова и др.) — нового дискурса литературы, ориентированного на культуру как на своего потребителя, заказчика и реципиента. С особой отчетливостью эти установки направления — его, иначе говоря, дискурсная формация — складываются в статьях В. Белинского периода 1840-х годов; рядом с прежней концепцией художественности, управляющей оценкой произведения, критик помещает модель «социальной беллетристики», потребной времени, «обыкновенных талантов», являющихся проводниками «идеала» в «толпу». Новая, логосообразная, референция литературного дискурса натуральной школы рассматривается нами при анализе языковой стратегии авторов русских физиологий и больших художников периода: Ф. Достоевского, А. Герцена, И. Гончарова, М. Салтыкова-Щедрина.

Исследование показывает, что символ как доминантный вид знака, эстетического, идеологического и художественного языка эпохи романтизма в 1840-е годы сужается до понятия, ко-

торое внутри художественного текста реализует себя в особом качестве метонимии, или синекдохи¹⁸. Последнее становится возможным потому, в повествовании и стиле произведений нату- ральной школы торжествует понятийная логика подведения под общее, заданная первичным в дискурсе планом сигнификации означаемого. Ближайшим основанием этого процесса мы считаем явление, обозначенное в первой главе как генерализующее обобщение символа и рассмотренное на примере функционирования символической идеологемы 30-х годов «человечество как один человек». В тесном «союзе» сигнификата с метонимией, лежащем в основе метода «критического реализма», был особый смысл. По указанию П. де Мана, «метонимию отличают от метафоры в контексте необходимости и случайности»¹⁹: метафорическая связь «по сходству» дешифруется и креативным, и рецептивным субъектами как необходимая, метонимическая связь «по смежности» предстает как случайная. Романтизм исходил из тотальной логосообразности, осмысленности мира, на уровне поэтологических средств выражающихся в метафоре и символе. В реализме, стремящемся к отражению «действительности» как таковой, вне ее соотнесения с высшим разумом, с Божественной теургией предопределенности творения, утверждается случайностная концепция этой «действительности», причем фактор случайности компенсируется за счет сигнификативной логики понятия и языка, которые целиком и полностью находятся в ведении человека — обычного земного существа, не наделенного сверхчеловеческой способностью прозревания Божественного замысла.

Разбор первого романа и повести Ф. Достоевского 1840-х годов: «Бедных людей» и «Двойника» — и повести М. Салтыкова-Щедрина «Запутанное дело», произведенный в этой главе, показывает, как происходило в литературе эпохи скрытое утверждение сигнификативного механизма в «святая святых» русского национального сознания — в учении о человеке и личности. Мы пришли к выводу, что в творчестве Достоевского уже в 1840-е годы пробивает себе дорогу интенция персонализма: она открывается в борьбе серий означаемого и означающего, которую автор проводит через сознание своего романного героя, Макара

¹⁸ На метонимичность стиля реалистического направления, как известно, указывал еще Р. Якобсон, эту линию исследования продолжил также Б.П. Иванюк (см.: Иванюк Б.П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). Черновцы, 1998. С. 120—121). Однако концептуальные основания этого процесса данными учеными не анализировались.

¹⁹ Ман П. де. Аллегии чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999. С. 79.

Девушкина, она же обнаруживается «за кадром» сознания Якова Голядкина, этого первого из группы трагикомических, пародийно-романтических (Г. К. Щенников) персонажей Достоевского 1840-х годов. Фиксации антропологической (общечеловеческой) сущности Голядкина способствуют его экзистенциально-нарративные притязания на свое место в жизни (схема нарратива, вычлененная нами в его сознании: «люди живут на своем месте»); для ее реализации и подгонки под «я» маленького человека с романтическими амбициями сознание героя посылает свое действующее, моторное «я» — им и оказывается Голядкин-младший, «вытесняющий» (как о том писали и Д. И. Чижевский, и, позже, Ф. И. Евнин) Голядкина-старшего с его реального места в жизни. Трагическая, евангельски-интонированная тональность, сопровождающая финал пути героя (метафизическое спускание Голядкина в ад), его борьбу с «морем» людей и лиц, позволяет говорить о выходе автора за пределы антропологизма эпохи, об этом же свидетельствует феноменологическая структура повести, управляющая, на наш взгляд, ее сюжетной онтологией.

Проникновение метонимически-синекдохического, сигнификативного механизма в сознание обывателей — в коллективный дискурс «толпы» — раскрывает в повести «Запутанное дело» М. Салтыков-Щедрин. Экзистенциальное содержание «места человеческого» здесь, как и у Достоевского, связано с христианско-персонологическими интенциями автора, четко проявляющимися в финале произведения и «передоверенными» герою. Однако проводимое через миметические сцены «натуральных диалогов» обывателей различие *идеи* человека (которую всячески защищают соседи Мичулина) и собственно человека (которого они фактически бросают на произвол судьбы) в авторском дискурсе подчас «рассеивается»: автор означает свое означаемое социально-философской эмблематикой, идущей от французского социализма, — и эти же идеи социалистов-утопистов Франции буквально находятся «на языке» у петербургских болтунов. Очевидно, в этом и крылся секрет «эзоповой речи», создаваемой писателем и требующей особой дешифрующей деятельности от читателя: только будучи «своим», он мог верно понять смыслы щедринских текстов.

Таким образом, к идеологическим составляющим новой риторики письма классического реализма, складывающегося в 1840-е годы, относится антропологический миф о человеке — миф открыто вторичного характера, рожденный как идеологемами предшествующих эпох (от просветительства до романтизма), так и усвоенной русской интеллигенцией философской антропологией Гегеля. Однако дисциплинарное пространство нового литературного дискурса включает в себя сложное взаимодействие гегелевских идей с позитивистским знанием, уже идущим на

смену гегельянству. Эра позитивизма выдвигает на первый план координату «трезвого знания», истины самой «действительности», которая, как казалось в те годы, только посредством науки и становится прозрачной, очищенной от накопленных прежней культурой семиотических накоплений слова, опосредующих вещь. Художественное письмо реализма, которое традиционно считается обращенным к самой «действительности», просто-напросто устанавливает с этой действительностью иную связь — не мифообразующую, но культуруобразующую, «истинностную», поверяемую наукой как частью культуры.

Приведенные положения доказываются разбором произведений А. Герцена — этому посвящена **четвертая глава** работы — **«Антропологизм и феноменология сознания в творчестве А. И. Герцена 1840-х годов»**. Здесь последовательному анализу подвергаются дневниковое письмо Герцена, его философские работы («Дилетантизм в науке» и «Письма об изучении природы»), статьи на темы морали (в основном цикл статей «Капризы и раздумья») и художественные тексты: «культовое» произведение периода, повесть «Сорока-воровка», и повесть начала 1850-х годов «Поврежденный». Наш анализ позволяет говорить о том, что роль Герцена в становлении нового литературно-культурного дискурса, до сей поры не оцененная по достоинству, была крайне велика. Он создал содержательный базис дискурсной формации натуральной школы, он задал классическому реализму новые философские координаты письма: опору на Логос, в подчинении которого находится Этос (эту тенденцию блестяще довел до «апогея» Н. Чернышевский), он сформировал и сформулировал символическое поле нового художественного сознания, предметно воплощенное в концепции антропологизма. Логически осмысляющую роль позитивно-научного обоснования выполняли в этом общем процессе переориентации литературы философские и этические статьи А. Герцена. Универсальный символ человечества как одного человека, в эпоху романтизма имеющий статус мифа, в работах Герцена получил научно-философское, сигнификативное выражение: теперь это «родовой человек», чей «предел» — личность как не-человеческая сущность.

Схождение Герцена, как и всей русской литературы, с «небес» романтизма на «землю» реализма сопровождалось социально-конкретным и антропологическим обживанием структуры «место человеческое», фактически оно заняло все 1840-е годы. Миф как состояние сознания теперь становится для писателей одним из способов работы с материалом культуры, исполняет сюжетообразующие функции в составе произведений, обеспечивает знаковое (вторичное) поле языка литературы. В сюжетно-повествовательной структуре повести «Сорока-воровка» автор создает сложно иерархизированную систему языков-мифов, опо-

средующих и существенно меняющих связь смыслов повести с «действительностью». Образ героини повести, жизненное воплощение которой целиком и полностью подчиняется театрально-сценическому, выстраивается повествователем в логике произведения искусства, причем искусства трагического, наиболее высокого и чтимого традицией. Поэтому произведение=Анета находит адекватную себе форму выражения в художественности драматургии, театра — и, как известно, театральные занавесы, диалоги персонажей-статистов обрамляют сюжет Анеты. Однако Анета — это еще и произведение-символ, ибо она знаменует нечто большее самой себя: имеются в виду не только социально-политические смыслы повести, но и основная «идея» ее образа, прямо соотносимая с герценовской персонологией. Благодаря своему крепостному положению и переживаемым в жизни страданиям Анета «дорастает» не только до уровня великой трагической актрисы, но и до личности, которая в герценовской концепции, напоминаем, «нечеловечна». В повести разворачивается авторский миф Герцена о личности, одетворенной в произведение искусства. Личность-Анета, став произведением-символом, внежизненна, поэтому в фабульном плане ей не остается ничего, кроме смерти, но в сознании читателей и персонажей-реципиентов ее театрального дискурса она навеки застывает в трагическом пафосе великой актрисы, исполнившей предначертанное творческой задачей ее роли, заменившей и выместившей жизнь. Здесь мы видим, как Герцен заставляет романтический миф выполнять новые функции в составе новой литературы. От эстетического (даже эстетского) выведения искусства за пределы жизни — его внежизненной и бессмертной акцентировки — писатель отходит только с началом 1850-х годов, после серии пережитых им личных драм; это доказывается на примере повести «Поврежденный», фабульно близкой «Сороке-воровке».

В пятой главе — **«Классическое письмо в романах натуральной школы»** — исследуются художественно-философские системы двух центральных произведений 1840-х годов: «Кто виноват?» А. Герцена и «Обыкновенной истории» И. Гончарова. На основе анализа структуры повествования в романе «Кто виноват?» мы индуктивно выводим трехуровневую систему мотивировок, которые обеспечивали *правдоподобие* письма классического реализма и были связаны с необходимостью обоснования Логоса и Этоса письма, дающего культуре ее метаязык. Сама система мотивировок — «искусственного правдоподобия», по Ж. Женетту, была творчески воспринята русской литературой из сентименталистских, просветительских, нравоучительных романов предшествующих эпох и из французского реализма Бальзака и его школы. Она коррелирует также с позициями риторики Аристотеля (довольно долго сохранявшей значение для русской и

общевропейской культуры), но в целом ее формирование в поэтике романа натуральной школы отвечало требованиям нового литературного дискурса и его формации, оно прямо влияет в сигнификативный стиль письма, характерный для русского реализма не только в 1840-е годы, но и много позже.

Наш анализ показывает, что в романе Герцена сеть мотивов коррелирует не с собственно «действительностью», а с ее картиной, складывающейся в сознании образованного, широко мыслящего, знакомого с научными данными антропологии и физиологии автора. В первую очередь на это указывает координата *природы (натуры)*, она же выполняет роль отсылки знания о человеке к Логосу. Вторая координата *общего мнения (common opinion)* способствовала соотнесению этой, научно и философски выверенной, картины мира со всеобщими представлениями людей («толпы» — реципиента дискурса натуральной школы, по Белинскому), поэтому в узком смысле она отсылает к Этосу новой риторики литературы и способствует формированию ее пафосного начала. Координата *частного мнения* дополняет две первых, осуществляет дифференциацию знания, а кроме того, из ее пространства рождаются миметические серии в произведениях натуральной школы и всего классического реализма; во многом она несет отклоняющие магистральное движение дискурса, чисто художественные функции.

Это назначение координаты частного мнения особенно очевидно в романе Гончарова, где в повествовании образуются самостоятельные художественные реальности второй, третьей степеней, задающие стилистическое и изобразительное богатство произведения. Так, например, картина губернского города, первоначально возникшая в сознании Александра Адуева (часть 1, глава 2), «оживает», получает свой голос, в ней возникают свои, чисто миметические, персонажи типа «купца Изюмина», охотника гонять голубей. Частное мнение «провинциала в Петербурге» (авторский сигнификат) наделяется, таким образом, порождающей активностью созидания художественной предметности, вполне равносильной и равноценной т. н. «объективной» действительности. Стиль Гончарова неизменно следует за своим предметом, обтекает его; на речь повествователя постоянно падает «объектная тень» (выражение Н. Волошинова/М. Бахтина) даже не чужого слова, а творимого им образа, чье «частное мнение» растворяется в подлинно *живописном* письме писателя.

Детальный разбор в повествовании Гончарова координаты природы, означающей содержательность «места человеческого», доказывает, насколько глубоко проникла в русскую культуру гегелевская философия духа — но главным образом в ее антропологической части, касающейся природного развития «души». В «Обыкновенной истории» по гегелевским стадиям

эволюции души («природная» — «чувствующая» — «действительная») развивается сознание Александра Адуева, в его образе воплощено представление автора о «родовом человеке» как о человеке «душевном», не случайно к Александру стягиваются все женские партии романа. Состояния «действительной души», живущей, по Гегелю, привычкой, герой достигает в финале романа («Эпилог»), амбивалентное звучание которого бросает иронический свет на восприятие гегелевской антропологии его русскими учениками.

Однако указанные мотивировки не исчерпывают содержания сюжетно-повествовательной структуры романов 1840-х годов. Для понимания личности Владимира Бельтова — героя с пробужденным сознанием — чрезвычайно важными оказываются мотивировки чисто литературные: онегинский текст в составе образа героя и лермонтовский текст в составе сюжетной схемы и в содержании модусов художественности. Если для Герцена роль первичного языка играет предшествующая литература, то для Гончарова это не только собственно литература (литературоцентристская система отсылок в его романе получила практически исчерпывающее объяснение в работах М. В. Отрадина, В. А. Нездвецкого, Е. А. Краснощековой и др.), но и дисциплинарное пространство современной ему, уже идущей на смену гегельянству, позитивистской идеологии: об этом свидетельствует модель технического, цивилизационного «сверхчеловека», которую отстаивает и культивирует в романе Петр Иванович Адуев. Внутри сюжета произведения Гончарова просматривается метасюжет всей его романистики, своеобразный подтекст трех романов писателя — интерпретация библейской истории о человеке, природа которого, согласно августинской модели антропологии, признанной христианской церковью канонической (а ей и следовал Гончаров), является еще «не ставшей», но только становящейся, а вся человеческая история просматривается как реализация сурового наказа Создателя Адаму: «В поте лица твоего будешь есть хлеб» (*Быт.* 3, 12). Так библейский миф становится у Гончарова способом понимания и оценки происходящих в новой действительности России событий, поднимается до стадии универсалии человеческого сознания.

В шестой главе — «Автобиографическое письмо в русской литературе. “Былое и думы” А. Герцена: письмо сознания и текст памяти» — мы останавливаемся на тех специфических особенностях литературного письма, которые позволяют говорить о преодолении им системы классического реализма. Материалом анализа служат здесь автобиографические произведения русских художников XIX и XX вв., ведущим способом их описания стала феноменологическая практика. Неклассическое письмо, в конце XIX в. озаглавленное натурализмом, а в начале

XX в. получившее название модернизма, предполагало отказ от Логоса — при том, что борьба всеобщего и частного, целого и части была доведена в нем до остроты конфликта. Мы не претендуем на формулировку всех установок неклассического письма, а лишь на их выявление в автобиографических текстах. С нашей точки зрения, его предпосылки созревали в автобиографических произведениях *вспоминающе-визуалистского* типа, где исходная установка автора определялась стремлением утвердить и запечатлеть в письме прошедшее, как оно *теперь* встает перед его глазами. Отсюда — утверждение актуальной памяти, разворачивающей горизонты видения из открывшегося сознанию смысла²⁰; эти горизонты становятся перспективами нарратива, а в самом повествовании автор постоянно совершает челночные (сугубо дискурсные) движения от логически последовательного изложения событий прошлого, выстраиваемого и концептуализируемого его мышлением, к выхватыванию и мозаичной обрисовке отдельных картин (импрессионистических мазков) прошлого, воскресающего в его сознании при соприкосновении с определенными впечатлениями — ситуационными (места), вещными, сенсорными и т.п. Впечатления — это следы сознания в памяти; наложение следа на след истирает прошлое как данное абсолютно и неизменно: оно субъективизируется и релятивизируется, но при этом истирается и само время — происходит его феноменализация. Отсюда проистекают характерные черты неклассических автобиографий, репрезентирующие ряд ведущих особенностей неклассического письма в целом: монтажность композиции, повышенная роль системы мотивов и лейтмотивов, организующих целое и означающих для автора-героя «узоры», «водяные знаки» (В. Набоков) судьбы, общий импрессионизм открывающейся картины мира, доминанта восприятия и чувства над их рефлексивным осмыслением (лиричность повествования), всемерное развитие системы глагольных времен нарратива, «размножающих» (по Ж. Делезу) смысл.

Наиболее яркие образцы вспоминающе-визуалистского типа письма мы находим уже в XX в. Для автобиографической прозы XIX в. доминантным был не вспоминающе-визуалистский, а *вспоминающе-смысловой* тип письма. В нем смысл, открытый автором-повествователем в феноменологической перцепции

²⁰ О важности в автобиографических произведениях XX в. актуальной памяти говорит Б. В. Аверин, см.: *Аверин Б. В.* Романы В.В. Набокова в контексте русской автобиографической прозы и поэзии: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 1999. О том же, разбирая «феноменологическую» прозу И. Бунина, писали Ю. Мальцев («Иван Бунин». М., 1994) и Н. Пращерук («Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства». Екатеринбург, 1999).

прошлого, проецировался затем обратно в текст, и все повествование телеологически устремлялось к этому смысловому центру, герменевтическое толкование автором своей прошедшей (или проходящей) жизни подчинялось его расшифровке, хотя нередко осуществлялся обратный процесс кодирования письма под интуитивно обретенный, но еще не до конца понятый смысл, содержащий в себе загадку жизни. Отличие вспоминающе-визуалистского типа автобиографического письма и повествования от вспоминающе-смыслового показано в нашем исследовании на примере различия повестей С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» и Н. С. Лескова «Детские годы (Из воспоминаний Меркула Праотцева)».

Рассматривая автобиографическое письмо А. Герцена, мы показываем, как постепенно происходило смещение авторской мотивации: желание Герцена написать «мемуар о своем деле», создать «надгробный памятник» покойной жене уступало место мотивам творчества и памяти, само письмо становилось для него органом смылосозидающей активности, творящей новое пространство авторской субъективности и воскрешающей личность Герцена к жизни. Из герменевтической установки автора, прослеженной по тексту «Былого и дум», мы выводим содержание принципа «видеть как»: его формулировка была дана Л. Витгенштейном, философская интерпретация — П. Рикером и В. Подорогой, мы же сосредоточиваемся на литературно-художественной отнесенности этого принципа. «Видеть как» в письме-автобиографии — это реализация в повествовании рефлексии автора на свое видение прошлого, его стремление понять, как и почему он помнит, уточнить и отразить на письме свой *аспект* актуальной памяти в горизонте переживаемого настоящего. Всего ярче и полнее действие этого принципа обнаруживается в автобиографической книге В. Набокова «Другие берега» («Память, говори»), с близких нам позиций проанализированной в диссертационном исследовании Б. В. Аверина.

Итоговая книга Герцена «Былое и думы» рассматривается нами как книга-синтез и книга-поиск, имеющая статус вполне завершенного, целостного произведения, но не завершенная автором как собственно текст. Это оказалось связано с тем, что в процессе работы над книгой ломались принципы письма Герцена: ориентация на запечатление «несокрушимых событий» памяти, т.е. логической канвы прошедшего, заступалась стремлением понять смысл былого, открывающегося в «иероглифах» — символических следах самого вспоминающего письма, задача понимания смыкалась с задачей выражения. В книге Герцена осуществился синтез указанных нами двух типов автобиографий (вспоминающе-визуалистского и вспоминающе-смыслового), складывались установки неклассического письма, философской основой

которого должна была стать экзистенциальная философия «отдельного», в Зоне письма проживающего-переживающего заново свою жизнь и выражающего в нем же «сны» своей души, имеющие интерес только для его собственной персоны. Однако создать целостный фундамент такой философии Герцену не удалось — в шестой части «Былого и дум» он приводит лишь общий, хотя также достаточно цельный, абрис экзистенциальной историософии, направляемой волей к идеологическому диктату мыслящей индивидуальности (которой может в перспективе стать любой и каждый) над событиями истории. С пятой части книги повествование Герцена начинает «размываться», с шестой части книга о былом все более становится дневником настоящей жизни автора-повествователя, еще не сцепленной, не объединенной мыслью создателя. Отсюда в повествовании и художественной структуре книги начинают доминировать такие признаки, как мозаичность, коллажность композиции, рассыпанность сюжета на ряд отдельных фрагментов из мимо текущей жизни, которую как «посторонний» наблюдает автор-повествователь и герой-рассказчик книги: он занимает в ней позицию не действующего лица, но созерцающего; отсюда замедленный (и прогрессивно замедляющийся) ход повествования, очевидная натурализация (натуроморфность) мотивировок и объяснений, которые повествователь дает людям и событиям, свободное тасование прошлого и настоящего, которые связаны только в его личном, поневоле импрессионистическом восприятии. Все это в целом позволяет говорить о переходе письма Герцена в новое качество. Однако даже в пределах последних частей книги указанные приметы новой писательской манеры автора «Былого и дум» уживаются с прежними, идущими от классического реализма, чертами его повествовательной техники, сохраняются ее основные признаки — резонерство автора-повествователя и наличие развернутой системы объяснительных максим (мотивировок). Это смешение признаков нового и старого проникнуто болью автора от потери «всеобщего» — Логоса сознания и письма, от торжества неразумия и хаоса жизни, захлестывающих его индивидуальность.

Автобиографические произведения рассматриваются в нашей работе и на сугубо повествовательно-изобразительном уровне, уже не в герменевтическом ключе, а в плане доминирования в них исходных черт «литературности», или «фикциональности». Отсюда мы выделяем типы *автобиографического мимесиса*, в XX в. вылившегося в создание книг о детстве, чисто художественных (фикциональных) произведений на автобиографической основе, и *автобиографического диегесиса* — повествования, в котором автор преимущественно рассказывает, описывает, а не изображает события. Исходным текстом автобиографического мимесиса стала для нас трилогия Л. Н. Толстого «Детство.

Отрочество. Юность»: в ней уникально совмещаются «держание» автором точки зрения взрослого повествователя и переменная фокализация на героя, при общем перевесе «рассказа» (*récit*) и откровенной визуализации повествователем своего прошедшего велика доля чисто изобразительных (миметических) сцен, попутно происходит извлечение автором-повествователем смыслов из тех или иных крупных событий или периодов жизни, и эта смысловая интерпретация прошедшего выполняет художественные функции — организует композицию и сюжет.

Единство вспоминающе-визуалистского и смыслового типов письма мы видим в метадиегетическом повествовании И. А. Бунина — в его автобиографической книге «Жизнь Арсеньева»; это произведение, с нашей точки зрения, завершает традицию автобиографической классики XIX в. и вместе с тем являет черты совершенно новой техники письма века XX-го. Отталкиваясь от философских установок Бергсона/Делеза (определивших для нас методологию исследования книги Бунина), мы выделили в структуре бунинского повествования действие двух синтезов, благодаря которым происходит освоение и присвоение субъектом времени. *Синтез привычки*, «учреждающий жизнь настоящего» (Ж. Делез), организует нарратив по традиционным законам классического письма, при этом зачастую используются обычные повествовательные максимы литературы прошлой эпохи; ср. у Бунина: «Бедна была эта радость, столь же бедная, как и та, что испытывал я от ваксы, от плеточки. (Все человеческие радости бедны, есть в нас кто-то, кто внушает нам порой горькую жалость к самим себе)» — настоящее время не актуально, но склонно к повторениям, к генерализации, и это «общее» настоящее стягивает к себе прошедшее. *Синтез памяти* освобождает прошлое от тисков настоящих — актуального и прошедшего, только в нем прошлое предстает как «чистое», освобожденное от необходимости «проходить», истекать в настоящее, как лишенное протяженности. Именно синтез памяти задает «ризомную» связь основных тем и мотивов произведения Бунина, многотажную структуру его событий (отмеченные Ю. Мальцевым двух- и треххронность времен, обилие анахроний) и в конечном итоге помогает вспоминающему субъекту обрести время прожитой жизни.

Память и время, сознание и судьба — вот фундаментальные, символаобразующие события автобиографических произведений, которые в XX в. становятся, по существу, «текстами сознания» в самом прямом значении этого выражения. На это указывает, в первую очередь, внутренняя неоднородность субъекта сознания, ведущего рассказ: он проявляет себя как субъект восприятия прошедшего — его видения и запечатления в письме (модус действительного), как субъект осознания и оценки (модус возможного), как субъект осознания осознанного или осмыс-

ляющего понимания (модус необходимого). И поскольку каждый из этих субъектов также неодносоставен (ибо активный синтез памяти, по Бергсону/Делезу, всегда двухаспектен, содержит «воспроизведение и отражение, припоминание и узнавание, память и понимание»), то образуется эффект «размножения» не только смысла, но и модусов отношения героя-повествователя ко времени, к прошлому, к миру и самому себе. Найденная в нашем исследовании методика работы с автобиографическим диегесисом — текстом сознания и памяти — с успехом проецируется на иные произведения художников последних двух столетий, в частности, на многие тексты XX в.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги проведенного исследования и уточняется основной метод работы с феноменом сознания в культуре; с известной долей условности он может быть обозначен как герменевтическая феноменология или феноменологическая герменевтика. Формулируются ведущие установки письма классического реализма, стратегия которого складывалась в 1840-е годы: 1) отход от риторики «готового слова» традиции к неориторике культуры как становящегося и осознающего свое бытие автономного организма; 2) ориентация на Логос — позитивное знание о человеке и мире как некое «всеобщее» знание, закрепленное в культуре и доступное человеческому разуму; 3) господство не просто обобщающей, генерализирующей логики от частного к общему, от вида к роду, от части к целому, но логики сигнификата — подведения под понятие; 4) раскрытие и манифестация этой логики (Логоса письма) на уровне собственно письма, языка и стиля: доминанта метонимии и синекдохи, а в пределе — сигнификата как понятийной стороны знака; 5) трехуровневая система нарративных мотивировок, создающих «искусственное правдоподобие» повествования и обеспечивающих развитие метаязыкового (и метатекстового) пространства культуры; 6) центральная роль резонерского голоса автора-повествователя в общей субъектной организации произведения, активное взаимодействие, доходящее до конфронтации, диегесиса и авторского дискурса; 7) антропологизация «концепции личности» и теневое утверждение персонологической составляющей как своеобразного предела псевдосимвола «родовой человек»; 8) использование мифа — как первичного, так и вторично-литературного — как языка интерпретации действительности, осмысливаемой в произведении; 9) диалогизация (у Гончарова) или драматизация (у Герцена) сюжетно-образной структуры произведений, имитирующие столкновение разных идеологических, социокультурных, антропологических позиций-голосов самой культуры, разворачиваемых в актуальном настоящем жизни.

Основное содержание диссертации отражено в следующих работах:

1. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 552 с.
2. Теория символа и практика художественного анализа: Учебное пособие по спецкурсу. Екатеринбург: Уральский гос. ун-т, 1998. – 128 с.
3. Популярность. Свобода художественного творчества. Целесообразность искусства. Двойничество. Деформация художественная. Ситуация «на пороге» // Достоевский: Эстетика и поэтика. Словарь-справочник. Челябинск: «Металл», 1997. С. 34—35, 43—44, 57, 149—150, 153—154, 220.
4. Гностическая традиция в романной трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1896-1905) // Творчество писателя и литературный процесс: Сб. науч. тр. Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1993. С. 86—93.
5. Гностические мотивы в творчестве русских символистов // Нравственный идеал русской философии: Матер. III Санкт-Петерб. симпозиума историков русской философии (3—5 апреля 1995 г.): В 2 ч. Спб.: С.Петербург. гос. ун-т, 1995. Ч. 1. С. 132—134.
6. Онтологические вопрошания И. Бунина: гоголевские параллели // И. А. Бунин и русская культура XIX—XX веков: Тезисы межд. науч. конф., посвящ. 125-летию со дня рождения писателя. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1995. С. 28—31.
7. Гностические модели в творчестве Вяч. Иванова // Россия и Восток: проблемы взаимодействия. Тез. докл. III межд. науч. конф. 29 мая—4 июня 1995 г. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 1995. Ч. IV. С. 42—45.
8. Об одном символе в творчестве А. П. Чехова // Филологические записки. Вып. 6. Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1996. С. 198—205.
9. Антропологизм русских писателей середины XIX века // Дергачевские чтения—96. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Тезисы докладов и сообщений науч. конф. 23—24 мая 1996 г. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1996. С. 97—99.
10. Космологические зеркала: образ «двойной бездны» в русской поэзии XIX—начала XX века // Литературный текст: Проблемы и методы исследования: Сб. науч. трудов. Вып. 3. Тверь: Тверской гос. ун-т, 1997. С. 81—95.
11. «Стадия зеркала» в творчестве И. А. Бунина // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры: Сб. науч. работ. Вып. 3. Тюмень: Тюменский гос. ун-т, 1997. С. 62—66.

12. Антропологический принцип в русской литературе XIX века // Человек—Философия—Гуманизм: Тезисы докладов и выступлений Первого Российского философского конгресса (4—7 июня 1997 г.): В 7 т. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. Т. 2. С. 109—111.
13. Антропологическая проблематика в литературе русского реализма 1840—1850-х гг. // Известия Уральского государственного университета. 1997. Гуманитарные науки. Вып. 1. Екатеринбург, 1997. С. 58—77.
14. Зеркальная символика как явление стиля русской поэзии рубежа веков // XX век. Литература. Стил: Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900—1950) / Под ред. В. В. Эйдиновой. Вып. 3. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. С. 48—60.
15. Мотив зеркала в прозе И. Бунина: рассказ «У истока дней» // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Сб. науч. тр. Вып. IV. Тверь: Тверской гос. ун-т, 1998. С. 59—74.
16. Архетипические основания поэтической мифологии И. С. Тургенева (на материале творчества 1830—1860-х годов) // Архетипические структуры художественного сознания: Сб. статей / Под ред. В. В. Короны и Е. К. Созиной. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1998. С. 60—98.
17. Пространственная структура символа // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой художественной культуры: Материалы I международной летней филологической школы. Екатеринбург: Изд-во ГЦФ Высшей школы, 1998. С. 163—166.
18. Тема «места» человеческого в русской литературе XIX века // Дергачевские чтения—98. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Матер. межд. науч. конф. 14—16 окт. 1998 г. Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 1998. С. 263—265.
19. Формирование антропологического принципа в философском мирозерцании А. И. Герцена 1830—1840 гг. // XXI век: будущее России в философском измерении: Материалы Второго Российского философского конгресса (7—11 июня 1999 г.): В 4 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. Т. 3. Ч. 1. С. 36—38.
20. Архетипические истоки морфологии сюжета в творчестве И.С. Тургенева 1840—1850 годов // Художественный текст и культура. III. Матер. и тезисы докл. на межд. конф. 13—16 мая 1999 г. Владимир: ВГПУ, 1999. С. 200—204.
21. О женщинах и ангелах в творчестве А. И. Герцена // Русская женщина — 2. Женщина глазами мужчины: Матер. межд. теоретического семинара 25 мая 1999. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 14—20.

22. «И равнодушная природа...»: Опыт прочтения некоторых «архетипических» стихов А. С. Пушкина // Пушкинский глагол / Под ред. Ю. В. Казарина. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 73—86.
23. Метафора как способ реконструкции смыслового целого художественного текста (на материале произведений русской литературы XX века) // Традиции в контексте культуры: Сб. науч. статей. Вып. IV. Череповец: Череповецкий гос. ун-т, 1999. С. 110—116.
24. Символика зеркала в прозе И. А. Бунина // И. А. Бунин: Диалог с миром: Сб. науч. тр. / Воронежский гос. ун-т. Воронеж: «Полиграф», 1999. С. 59—69.
25. Метафора — генератор смысла (о прозе И. А. Бунина 1920—1940-х годов) // XX век. Литература. Стил. Вып. 4. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. С. 123—133.
26. Об одной интертекстуальной оппозиции в прозе И. Бунина (статья первая) // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры: Сб. статей. Вып. 4. Тюмень: Изд-во Тюменского ун-та, 1999. С. 27—37.
27. Das mythologische Motiv der Rückkehr in der Prosa I. A. Bunins // Das XX. Jahrhundert: Slavische Literaturen im Dialog mit dem Mythos / Angela Richter, Ekaterina Muščenko (HG.). Hamburg: Kovač, 1999. P. 127—140.
28. «Я восхищался ею как художественным произведением»: миф А. Герцена о крепостной актрисе // Русская женщина — 3: Женщина в культуре. Матер. межд. теоретического семинара 24 мая 2000 г. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. С. 116—123.
29. Критический дискурс В. Белинского и натуральная школа 1840-х годов: к вопросу о доминанте метода «критического реализма» // Известия Уральского государственного университета. 2000. № 17. Гуманитарные науки. Вып. 3. Екатеринбург, 2000. С. 121—132.
30. Gnostic Tradition in Russian Symbolism // The Urals International Journal of Philosophy. Ekaterinburg. 2000. # 1 (2). P. 186—197.
31. Мифология, идеология и мистификация в повести А. Герцена «Aphorismata» // Архетипические структуры художественного сознания / Под ред. В. В. Короны и Е. К. Созиной. Вып. 2. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. С. 14—23.
32. Сознание и модусы его бытия в литературе // Дергачевские чтения—2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Матер. межд. науч. конф.: В 2 ч. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. Ч. 1. С. 215—220.

33. Дискурс сознания в поэтическом мире Ф. Тютчева // Эволюция форм художественного сознания в русской литературе (опыт феноменологического анализа): Сб. науч. тр. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. С. 54—148.
34. О типах автобиографического письма в русской литературе // Традиции в контексте русской культуры: Сб. науч. работ. Вып. 8. Череповец: Череповецкий гос. ун-т, 2001. С. 146—152.
35. Визуальный дискурс сознания в автобиографической книге В. Набокова // Набоковский сборник: Мастерство писателя / Под ред. М. А. Дмитриховской. Калининград: Изд-во Калинингр. ун-та, 2001. С. 95—114.

Подписано в печать 12.11.2001. Формат 60×84 1/16.
Бумага писчая. Заказ № . Усл. печ. л. 2,0. Тираж 100.

620083, Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51. Типография УрГУ